Domingo 14 de agosto de 1994

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

FAULKNER Y SUS ESCOLTAS, por Richard Ford 6/7

LA BIOGRAFIA Y SUS LIMITES:
NUEVAS CLAVES PARA UN VIEJO DEBATE

COMO NARRAR A EVITA

La biografía de Eva Perón escrita por Marysa Navarro es la única que peronistas y antiperonistas aceptan como "la vida verdadera". Publicada por primera vez en 1982 y agotada desde entonces, ahora regresa en una edición definitiva de Planeta. ¿Puede, sin embargo, haber biografías en las que cabe toda la verdad o toda una vida? Para discutir sobre esos problemas, sobre la interminable actualidad de Evita y sobre su papel como adalid del feminismo, **Primer Plano** convocó al historiador Félix Luna, al periodista Isidoro Gilbert y a la autora del libro, Marysa Navarro (Páginas 2/3).

Gisele Freund

EL REGRESO DE MINELLI, por Jorge Lafforgue 8

¿HISTORIA

Un debate, exclusivo para **Primer Plano**, sobre la biografía de la argentina más discutida del siglo: Eva Perón. La autora, Marysa Navarro, discute sobre fanatismo, feminismo e intuición, con Félix Luna e Isidoro Gilbert.

MIGUEL RUSSO

Una hora después de haber desembarcado del vuelo que la trajo de Nueva York vía Brasil, la historiadora española Marysa Navarro, directora del Programa Latinoamericano de la Universidad de Dartmouth, participó, por invitación de **Primer Plano**, de un diálogo sobre Eva Perón y sobre la biografía que acaba de publicar Planeta con dos intelectuales de signos ideológicos distintos: Félix Luna, autor de *Perón y su tiempo* y *El 45*, e Isidoro Gilbert, de quien se editará el próximo mes *El oro de Moscú*.

–Dieciocho años después de finalizada la escritura de los originales y luego de doce años de la primera edición de la obra hecha por Corregidor, ¿cuál es el trabajo de corrección que enfrentó para esta versión definitiva de Evita*?*

Marysa Navarro: El libro estaba en gran medida definitivo en los años 70 cuando lo terminé. Desde entonces hubo varias investigaciones sobre algunos aspectos del peronismo que me forzaron a hacer alteraciones. En el fondo, sobre la interpretación mía de Evita como personaje político argentino y su función dentro del peronismo, nadie ha dicho que no fuera verdad o que no tuviera sentido ni que fuera disfuncional o no abrevara en las fuentes directas. Nadie ha demostrado que el papel político que yo reconocí en Evita fuera una visión incorrecta. Por lo tanto, eso que para mí es la contribución más importante del trabajo: pensar el peronismo de una manera distinta a la de los antiperonistas y los peronistas, incorporando a Evita seriamente en las estructuras del poder; eso para mí no ha sido destruido. Hay mucha gente que siguió escribiendo sobre el peronismo, como el caso de Félix Luna, como si yo no hubiera escrito mi *Evita*.

Félix Luna: No es así. Yo lo he citado. Incorporé esa maravillosa carta que Eva Perón envía antes de irse a Europa. Lo que pasa es que mi trabajo *Perón y su tiempo* no era una tarea biográfica ni de Juan Domingo Perón ni de Evita. Era, en realidad, una visión del país en la época del peronismo. Lo personal quedaba para otros porque no me apetecía indagarlo y no me parecía conducente hacer una biografía.

M.N.: De acuerdo, pero redefinir el peronismo con un componente como Evita en el poder (así como yo lo pensé en este trabajo), nadie me dijo que no tuviera sentido y por eso sigo pensando que este libro es fundamental.

F.L.: Evita cumplió dentro del régimen peronista, y no es ninguna novedad, tres funciones importantes. En primer lugar, fue la correa de transmisión del movimiento obrero con el poder. En segundo lugar, fue la jefa del peronismo femenino, que a partir de 1948 tiene tanta importancia, incluso electoral. En tercer lugar, Evita fue la titular de una especie de Ministerio de Bienestar Social paraestatal que derramó beneficios, sin considerar si estaba bien o mal lo que hacía. Todo eso está dicho en el libro de Marysa Navarro, y no hacía falta corregirlo porque en líneas generales está expresado de buena manera. Ahora bien, yo no soy partidario de corregir los libros. Una vez que están, quedan como un testimonio de la trayectoria intelectual del autor. Si hay equivocaciones, alguien las corregirá. Si hay omisiones, alguien las salvará. Los historiadores estamos muy acostumbrados a esto. De modo que no le reprocho a Marysa Navarro no haber cambiado cosas de su libro. Lo que está, ya está dicho. Hay, seguro, cosas que se descubrieron después, pero ningún historiador tiene la obligación de incluirlas en sus trabajos anteriores. *Evita* es la visión de una investigadora que en los años 70 se propone hacer la primera biografía integral de Eva Perón.

Isidoro Gilbert: Yo, en ese sentido, coincido. Cuando conocí a Marysa Navarro, estaba por publicar su libro *Los nacionalistas* (1966). Creo que ese trabajo es la suma de todo lo que se sabía y que nadie se atrevía a preguntarles a los nacionalistas. Con *Evita* sucede lo mismo. Quien quiera estudiar a Eva Perón tiene que partir del trabajo de cotidianidad de la vida pública que está expresado en el libro de Marysa. Tal vez tuvo menos suerte en los aspectos privados de Evita, en la vida personal. Pero eso lo dice en su libro y todos los investigadores sabemos que hablar con los contemporáneos de cosas que ellos prefieren callar es algo muy penoso.

M.N.: Y en aquel tiempo era, además de penoso, peligroso.

I.G.: Claro, ahora se puede hablar de Evita y nadie va a amenazar por eso. Pero, de todos modos, queda esa pregunta primigenia. Veinte años después, ocurrieron sucesos que si bien no hacen a la biografía de Evita, sí marcan el peso de Eva en momentos trágicos de la vida política argentina posperonista. La consigna, por ejemplo, "Si Evita viviera, sería montonera". Yo me pregunto por qué Navarro cree que no fue necesario escribir sobre ese momento y sí, en cambio, acercarse a los problemas de idealización que se hicieron con Evita. Retomo la pregunta y la reformulo, ya que Marysa no hace una idealización de Evita, sino que marca una mirada netamente feminista como otro aporte a la forma histórica. No hay sólo un ángulo para ver la historia.



MARYSA NAVARRO:
"Evita no era feminista. Por eso no entendió las dificultades y discriminaciones de las mujeres. Su compromiso político fue sólo con el peronismo".

F.L.: La forma elegida por Marysa para su libro era una posibilidad, y creo que es correcta para su época. Ahora, no habría que olvidar lo que dice Menéndez y Pelayo: "Nada envejece más que un libro de historia". Creer que un libro de historia puede durar mucho tiempo es un error. Siempre es superado por un trabajo siguiente. Una de las fallas que veo en esta biografía de *Evita* es que no enfatiza la marca de fanatismo y sectarismo que dejó Eva en la sociedad argentina.

I.G.: Pero eso era otra mirada de la historia y su secuencia de odios y pasiones.

F.L.: Sí, pero de todos modos en ese aspecto Marysa estuvo atenuada. Yo creo que Eva Perón fue una mujer sincera, auténtica y hasta cierto punto desinteresada. Pero el odio, el fanatismo, el sectarismo, esta mirada de la sociedad argentina dividida en dos, es algo que dejó huellas muy profundas y negativas. A mí no me gustaría que hubiera otra Evita en la Argentina.

M.N.: Eva Perón fue la gran sectaria. El verticalismo comienza en ella.

F.L.: Yo creo que comienza en Perón, pero Evita lo refuerza.

M.N.: Para nada. La mujer que fue un ministerio único de propaganda por Perón, que hizo lo que nadie se hubiera animado a hacer, marcó muy fuerte el discurso político argentino.

I.G.: Era la época de los gobiernos fuertes: Stalin, Franco, los líderes indiscutidos.

M.N.: La época de Roosevelt en Estados Unidos, aunque de otro signo político.

VERSIONES DEL FANATISMO.

F.L.: Otra cosa que no marca Marysa en su libro es la obsecuencia que Eva hace surgir, deliberadamente o no. Pero la adulación, el entorno casi repugnante del que se rodea y del cual dan testimonio los discursos en el Congreso en ocasión de los innumerables homenajes que se le hacen, causó daño a la vida del país. Creo que el libro de Marysa es correcto en líneas generales. Si yo lo hubiera escrito, hubiese marcado más estos aspectos. Pero no por eso es revisable la obra. *Evita* sigue siendo un hito dentro de la historia del peronismo. Eva Perón es uno de los personajes sobre los cuales muy poca gente se animó a hacer un estudio serio, integral e imparcial, dentro de la escasa imparcialidad que tenemos los historiadores.

–Se hablaba de sinceridad, de autenticidad, ¿dónde queda entonces el falseamiento de documentación que hace Eva Duarte sobre sus orígenes y su fecha de nacimiento?

F.L.: Su color de pelo, su forma de vestirse...

M.N.: Pero es que los seres humanos cambian. A los quince o a los veinte o a los treinta años cambian. Ella se fue adecuando, insertando. Esa es una de las señales de la suprema inteligencia de Eva en un momento en que a ninguna mujer se le hubiera ocurrido hacer ese cambio. Por supuesto que cambia de pelo, de fecha y lugar de nacimiento, oculta que es hija natural, pero en la Argentina de aquel momento era muy difícil provenir de un hogar tan poco presentable.

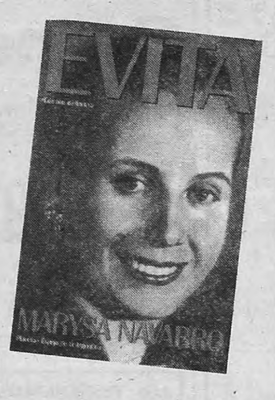
I.G.: Tengo mis serias dudas sobre si Perón hubiera querido que ella fuera candidata a vicepresidenta. Ella quería, pero el Ejército de aquella época no. La historia da testimonios. El intento de golpe de Estado del 28 de setiembre de 1951 es uno de ellos. Es la rebelión de un sector frente al modelo. Pero el 20 de junio del '51, durante el juramento a la bandera en Rosario, hubo un planteamiento no registrado por los diarios de la época. En la prensa clandestina sí. Yo lo encontré en el vocero del Partido Comunista, *Nuestra Palabra*, que hablaba de ese planteo militar a Perón por el caso de la candidatura de Eva. En ese momento se hablaba mucho de esto.

F.L.: Claro que se hablaba mucho. Yo en ese entonces estaba preso y llegaban las noticias sobre la rebelión en contra de la vicepresidencia de Eva.

–La Eva Perón de 1951 ¿era una mujer de Estado?

I.G.: Creo que era una agitadora de un movimiento político o, como dijo Félix Luna, una polea de transmisión

O MITO?





entre las masas y las ideas del general Perón. Por ejemplo, ella no participaba de las reuniones de gabinete.

M.N.: No era una estadista, ni tenía las condiciones para pensar en serlo. Ella llegó muy lejos desde donde había empezado, pero ser estadista hubiera significado tener que transformar su cabeza. Pensar el país, no sólo a sus descamisados, los chicos, o los viejos.

F.L.: Evita era demasiado intuitiva y sabía que no debía meterse en determinados terrenos.

M.N.: Ahora sí me voy a pelear con Luna. ¿Qué quiere decir eso de ser intuitiva?

F.L.: Que tenía olfato para ciertas cosas.

M.N.: Me parece que lo dice porque era mujer. ¿Los hombres no tienen olfato, intuición?

F.L.: No, no vayamos a un terreno de pelea feminista.

M.N.: La intuición es algo que se le atribuye a la mujer porque, según muchos, no puede pensar. Las mujeres han reivindicado la intuición como forma de pensar, pero a estas alturas, en 1994, no puedo llamar a Evita intuitiva.

LA TRANSGRESORA.

–Pero, aunque Evita no haya escrito La razón de mi vida, *acepta que el verdadero autor de ese libro, el periodista español Manuel Penella de Silva, le haga decir que ella no era nadie ni nada sin Perón. El mismo Juan Perón dice que Eva era un producto creado por él. ¿Cómo se pueden leer esas afirmaciones desde una mirada feminista?*

M.N.: Eso es falso y cierto al mismo tiempo. Sin casarse con Perón y sin haber llegado a ser él presidente de la República, Evita no hubiera existido. Pero ella podría haber elegido ser, simplemente, María Eva Duarte de Perón, una primera dama tradicional.

F.L.: Yo creo que Evita era muy inteligente y tenía instinto, cosa que no tienen muchos hombres. Por ese instinto político sabía que había territorios donde no podía meterse y mucho menos en los lugares donde señoreaba el general. El mismo Perón tenía una frase favorita: "En política *io sono io*". Era como decir aquí no se metan. Evita sabía que allí no debía entrar.

M.N.: Pero Luna, ella hace política en serio sólo desde el '47 hasta el '51.

F.L.: Hace política, pero no es una mujer de Estado que planifica.

M.N. –En los últimos años fue una mujer mucho más madura, distinta políticamente. Había evolucionado. Por eso no haría hincapié en la intuición.

–¿Quién la ayuda en esa evolución política?

F.L.: Mucha gente. Ella aprende a hablar, a manejarse, a peinarse, a vestirse. Deja esos peinados rutilantes de estrella de televisión y elige una forma sencilla, militante. No creo que hubiera tenido un asesor de imagen como se usa ahora, pero alguien le debe haber dicho y ella aprendió.

–¿Se habla de Eva Perón como personaje histórico o como personaje posible de ser utilizado en la ficción?

F.L.: Eso apunta a algo interesante, la subsistencia de Evita como mito y motivo de inspiración de creaciones culturales. Es lo mismo que pasa con algunos caudillos argentinos. Quiroga, motivo de la barbarie para Sarmiento, se convirtió en motivo de inspiración para dramaturgos, cineastas, poetas y narradores. Evita se transforma en elemento de generación cultural por su belleza, su juventud y su rápida muerte. Eso tiene un valor de drama que quedó muy marcado en la memoria colectiva. De ahí las exageraciones y las mentiras, hacerle decir frases que nunca dijo, hacerla una bandera del movimiento montonero cuando nadie puede imaginar qué hubiera sido Evita en la realidad de haber estado viva durante los 60 y 70.



FELIX LUNA:
"Su odio, su fanatismo, su sectarismo, dejaron huellas muy profundas y negativas. No me gustaría que hubiera otra Evita en la historia argentina".

M.N.: A mí no me interesa tanto la mitología como el interés de deslindar los mitos del personaje histórico.

I.G.: Pero los mitos tienen que ver también con la historia. No hay una subestimación del personaje histórico por incluirlo en una mitología. Retomando lo que decía Luna, ¿por qué los Montoneros podían pensar que Evita hubiera pertenecido a ellos de haber estado viva y concitar la movilización de miles de personas tras esa expresión?

M.N.: La consigna de Montoneros es interesante porque se oponía a la tradición de cobardía de Juan Perón, una idea que venía de lejos y cala muy hondo en la sociedad argentina. En 1943 Perón es retratado como cobarde por la izquierda y los liberales. Hay una continuidad, un hilo que surge por primera vez en 1943 y divide las figuras de Perón y Evita: en esa división Evita quedó como la más combativa mientras Perón era el estadista, el racional, el pragmático, el demagogo. Ella quedó como la que reacciona, la que arremete. Hay un estereotipo que tiene que ver con un masculino y un femenino y la interacción entre ambos.

EL ÁGUILA Y EL GORRIÓN.

F.L.: Es un estereotipo que ella misma crea en *La razón de mi vida* cuando dice que es un gorrión y Perón un águila.

M.N.: Pero es que era la Argentina de ese momento, ella no inventa nada. Esa continuidad aparece y cuando Montoneros lanza su consigna se inserta perfectamente en la cultura argentina del peronismo y del antiperonismo, lo cual no quiere decir que la frase sea cierta.



ISIDORO GILBERT:
"Hay un elemento que pocos historiadores toman: el de la gran fortuna de Evita. Se habló mucho sobre un depósito millonario en Suiza. ¿Por qué no se tomó ese dato?"

–¿Son los Montoneros, entonces, los primeros que colocan a Evita como personaje de ficción?

M.N.: En cierta medida sí, pero el peronismo siempre la había tenido como una ficción. Tanto el peronismo como el antiperonismo veían en Evita a la puta y a la santa. Esos seres no existían en la realidad, sólo en la mente de esas dos posiciones políticas. Ella era otra cosa y ésa fue mi intención: tratar de ver qué y quién había sido Evita.

F.L.: Habría que recordar que el primero que mostró el mito de Evita levantando los sindicatos el 17 de octubre como una especie de Juana de Arco telúrica fue Angel Perelman en su libro *Del anarquismo al peronismo*, pero eso fue inexacto. Evita ese día estaba temerosa y era lógico. Eva no era nadie, no estaba institucionalizada. Ella trató de escaparse en un taxi y fue reconocida por un grupo de estudiantes de Derecho que la agredieron, estuvo llorando con su amiga Pierina Dealessi. Como bien dice Marysa, siempre se tejió alrededor de Evita una mistificación que ahora trasciende casi como una cosa folklórica.

I.G.: No hay que olvidar que Evita concitó en los antiperonistas más odio que el mismo Perón. Personaje contradictorio, en los hechos prácticos fue la mujer que menos cosas consiguió en cuanto a desarrollo laboral de la mujer o para que hubiera mujeres en los puestos de mando de la C.G.T.

M.N.: No entendió las dificultades y discriminaciones de las mujeres porque no era feminista.

I.G.: No hace falta ser feminista para darse cuenta de esas cosas. La consigna "Igual trabajo, igual salario" es propia del movimiento socialista desde siempre.

M.N.: Sin embargo los obreros, socialistas o no, no hicieron ninguna huelga por esa consigna, ni en la Argentina ni en el mundo. Estaba en la plataforma política de todos los partidos de izquierda pero jamás la defendieron. El compromiso político de Eva fue con el peronismo y este movimiento tuvo una actitud muy ambigua con las mujeres.

–¿Por qué, en los últimos años, la figura de Eva ha dado más material para la creación artística que para la estrictamente política?

I.G.: Porque dejó de ser motivo para los estudios de historiadores. No así para la ficción: están los cuentos de Borges, Onetti, Walsh, el *Eva Perón en la hoguera* de Leónidas Lamborghini, por no hablar de la ópera rock.

M.N.: Cuando escribía el libro, pensaba que hubiera sido mejor escribir una novela. Es mucho más rico y divertido escribir cuentos o novelas sobre ese diamante en bruto que era Eva Perón. Tiene todos los elementos que un creador quiere para hacer obras de imaginación. Los dio y los va a seguir dando porque es un personaje fuera de serie.

I.G.: Hay un elemento que pocos historiadores toman, el de su gran fortuna. Se habló mucho sobre el presumible depósito millonario en su viaje a Suiza. ¿Por qué no se tomó ese dato?

M.N.: Es cierto que puede haber depositado dinero, pero Eva acumulaba sobre todo objetos y joyas. Estaba mucho más interesada en la acumulación de cosas femeninas como objetos políticos. Para Eva un sombrero, un par de zapatos o una joya eran una muestra política, formaban parte de su persona política ●

Best Sellers///

Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	1	15
2 *Las hijas de Sultana*, por Jean P. Sasson (Atlántida, 19,50 pesos).	2	20
3 *Soñar en cubano*, por Cristiana García (Espasa Calpe, 16,80 pesos). Historia de cuatro mujeres pertenecientes a una familia dividida, política y geográficamente, por la Revolución Cubana. Un retrato de Nueva York y La Habana por una mirada distante de las dos ciudades.	5	3
4 *El tigre dormido*, por Rosamunde Pilche (Emecé, 12 pesos).	3	10
5 *La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	4	4
6 *Rama revelada*, por Arthur C. Clarke (Emecé, 24 pesos), Desenlace de la saga que comenzó con *Cita con Rama*, la historia se desarrolla en una segunda nave, gobernada por una dictadura brutal, de la que escapa una condenada a muerte.	6	41
7 *El puño de Dios*, por Frederick Forsyth (Plaza & Janés, 24 pesos).	7	3
8 *Pesadillas y alucinaciones*, por Stephen King (Grijalbo, 25 pesos). Cuentos y nouvelles del autor de *Carrie* y *Dolores Claiborne* donde homenajea entre otros a Conan Doyle y a Lovercraft.	9	2
9 *Inventario Dos*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 18 pesos). Continuación de *Inventario*, el libro reúne todos los poemas que el autor escribió entre 1986 y 1991.	10	7
10 *Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondadori, 15,90 pesos).	8	3

Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1 *Escenas de la vida posmoderna*, por Beatriz Sarlo (Ariel, 13 pesos).	3	4
2 *Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	2	27
3 *La larga agonía de la Argentina peronista*, por Tulio Halperín Donghi (Ariel, 12 pesos).	1	9
4 *Las guerras del futuro*, por Alvin y Heidi Toffler (Plaza & Janés, 28 pesos). Siguiendo las ideas expuestas en sus anteriores libros, los autores aplican a la guerra sus métodos de análisis del futuro. De cómo los cambios en la economía de nuestros días hallan su reflejo en los ejércitos y en el modo de entender la guerra.	5	7
5 *Mi primer gran viaje*, por Ernesto "Che" Guevara (Seix Barral, 12 pesos).	8	2
6 *A las seis de la tarde*, por Pepe Eliaschev (Sudamericana, 15 pesos).	7	9
7 *EL contenido de la felicidad*, por Fernando Savater (El País-Aguilar, 15 pesos).	10	3
8 *Agujeros negros y pequeños universos*, por Stephen Hawking (Planeta, 15 pesos). Colección de textos escritos entre 1976 y 1992 que reflejan el estado progresivo de los conocimientos del autor y donde se detallanmuchos de los secretos de las leyes que gobiernan el universo y los problemas fundamentales de la física actual.	-	1
9 *Usted puede sanar su vida*, por Louise Hay (Urano, 11.80 pesos).	-	149
10 *Chistes de gallegos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	9	30

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Gandhi, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray Mocho (Mar del Plata), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Umberto Eco: **La búsqueda de la lengua perfecta** (Grijalbo, colección Crítica). En esta serie de artículos, el autor de *El nombre de la rosa* y *Apocalípticos e integrados* retoma sus inquietudes lingüísticas para estudiar el surgimiento y desarrollo de la idea de una lengua perfecta desde el hebreo –presumible lengua de Adán– hasta los lógicos del siglo XIX y las lenguas artificiales del XX.

John Irving: **El mundo según Garp** (Tusquets, colección Fábula). Reedición económica de la obra más conocida, considerada un clásico de la literatura contemporánea norteamericana, del autor de *La epopeya del bebedor de agua*, *El Hotel New Hampshire* y *Oración por Owen*. Jenny Fields y su peculiarísimo hijo Garp vuelven al mundo de hipocresía, inhibiciones y violencia donde sólo el humor y la escritura hacen posible la vida.

LANZALLAMAS

Se armó la gorda

A fines del mes de octubre, la editorial Solaris, empresa del grupo Sudamericana, lanzará el libro del papa Juan Pablo II, *Atravesando el umbral de la esperanza*. El sello, en acuerdo con Plaza & Janés, publicará y distribuirá el libro en el Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay.

En octubre de 1993, cuando se cumplían quince años del pontificado de Juan Pablo II, el periodista italiano Vittorio Messori le mandó al Papa un cuestionario con veinte preguntas para una entrevista televisada. Luego de rechazar el proyecto, el Papa reconsideró la idea y decidió contestar. Las respuestas abarcaron un total de 230 páginas divididas en 35 capítulos que serán traducidas, en forma de libro, primero al polaco y luego a otras veinte leguas. Si se toma en cuenta que los anteriores libros del papa Wojtila tuvieron una venta notable y que hay 900 millones de católicos en todo el mundo (¿cuántos de ellos con suficiente entusiasmo para leerlo?), es de suponer que *Atravesando el umbral de la esperanza* será un best seller mundial.

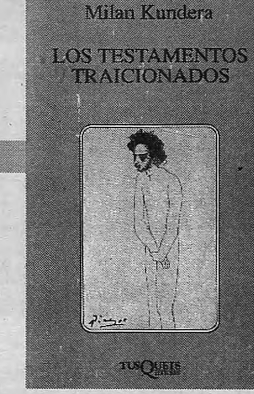
Luego de una encarnizada lucha por los derechos para la distribución del libro, en la que intervinieron editoriales del prestigio de Planeta, Ediciones B y Grijalbo, Plaza & Janés ganó la puja. La agente literaria Carmen Balcells (famosa porque jamás pierde un negocio, y menos de un autor de envergadura) ofreció una suma que no se dio a conocer, aunque parece estar cercana al millón de dólares. La subasta de los derechos de publicación fue una de las más espectaculares de las últimas décadas y superó a las batallas que la propia Balcells lleva libradas en Estados Unidos en nombre de su representado Gabriel García Márquez. En una puja entre Knopf, Farrar y Doubleday, la catalana Balcells (ahora internada en un sanatorio para obesos) arrancó 850 mil dólares al primero de esos sellos por *Del amor y otros demonios*.

Uno de los problemas de Balcells es que todas las regalías que gane el libro del Papa irán a parar a obras benéficas, por lo que se teme que ella también deba ceder parte del porcentaje que le corresponde (entre 10 y 15 por ciento).

B. E. M.

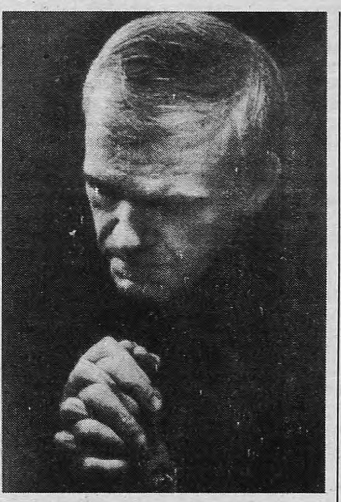
Carnets///

ENSAYO



El arte poética de Kundera

LOS TESTAMENTOS TRAICIONADOS, por Milan Kundera. Tusquets, 1994, 294 páginas.



Como si no faltaran analogías entre los textos y los cuerpos, ahí está Rabelais. Aquel monje benedictino, helenista y callejero, no sólo fue el inventor de la novela moderna sino que además le devolvió a la medicina la disección de cadáveres como método de conocimiento. Pero para Rabelais, a diferencia de tanto lacaniano metido a literato, los textos eran los textos y los cuerpos los ídem. Esto es: para descifrar al hombre en su anatomía había que separarlo, desarticularlo, conocer el revés de su trama. Para entenderlo en sociedad, en cambio, mejor valían los textos proteicos, amorfos, desmesurados, donde convivieran los dialectos y los registros, la gloria y la miseria, el espíritu y la mierda y, desde ya, todos los géneros.

Para hablar de literatura, armar una antología, escribir sus propias novelas y buscar el renacimiento de la europea, Milan Kundera prefiere la *receta Rabelais*. No la de los cuerpos; no la disección. No los géneros puros donde la trama disimula las ideas y la forma novela es simple digestivo, un canal. "La mayoría de la producción novelesca de hoy está hecha de novelas fuera de la historia de la novela: confesiones noveladas, reportajes novelados, ajustes de cuentas novelados, autobiografías noveladas, indiscreciones noveladas, denuncias noveladas que no dicen nada nuevo, no tienen ambición estética alguna, no aportan cambio alguno ni a nuestra comprensión del hombre ni a la forma novela, se parecen entre sí y son perfectamente consumibles por la mañana y perfectamente desechables por la noche", escribe en *Los testamentos traicionados*, su último ensayo, la poética de un señor gruñón que no entiende el rock ni la TV, pero que explica a Kafka y a Stravinski como nadie.

Kundera invita entonces a una visita apasionada por su biblioteca y su discoteca. La paradoja de Max Brod, a la vez artífice y enterrador de Kafka; la suspensión del juicio moral en Hemingway; los directores de orquesta que pasteurizan partituras; las traducciones que arruinan textos buscando no repetir palabras; la importancia de tres olvidados: Robert Musil, Hermann Broch y Thomas Mann; el mito romántico de la inspiración; Gombrowicz como precursor de Sartre o los problemas de los exiliados de su lengua como Conrad o Nabokov merecen que uno disfrute del libro, suscriba o no la poética de este checo que ahora escribe en francés.

Formado como lector en las vanguardias, Kundera las añora y se pregunta qué puede hacer la novela para recuperar su fuerza de innovación y su capacidad de interpelar a los lectores con una sabiduría que descoloque los saberes sistemáticos.

Para Kundera, en realidad, la salida está en hacer lo que Stravinski: volver a Bach, al comienzo de la música moderna. Así, una nueva novela va a nacer de la relectura de Sterne o Choderlos de Laclos antes que de Stendhal o Balzac, caminos ya demasiado trajinados. "Por muy atractivas que sean s historias, las novelas del siglo XVI intimidan al lector por su forma, de t manera que son mucho más conocid por sus adaptaciones cinematográfic que por su texto. Los libros del nov lista más célebre del siglo XVIII, S muel Richardson, son hoy inencontr bles en las librerías y están práctic mente olvidados. Balzac, por el co trario, por mucho que pueda parec envejecido, sigue siendo fácil de lee su forma es comprensible, le es fam liar al lector y, aun más, es modelo mi mo de la forma novelesca."

Humor, ironía, absurdo, desmesur reclama Kundera para sus herederos a su gusto, allí sólo caben contemp ráneos como Salman Rushdie, Carl Fuentes y Gabriel García Márque Una cultura de excesos, pide, para s car a la novela europea del elogio d la cotidianidad. Tanto su fórmula c mo sus generalizaciones sobre la cal dad de lo que se escribe y la famos decadencia del género son más que di cutibles; pero no la felicidad de su se tencia: sacar a la novela de una buen vez del "análisis sofisticado de lo gr sobre fondo gris".

ROLANDO GRAÑ

HISTORIETA

El holocausto re

MAUS I, por Art Spiegelman. Emecé, 1994, 160 páginas.

La frase "historieta para adultos" conjura imágenes de ampulosas muchachas, apenas vestidas o desnudas del todo, que se entregan a una rutinaria sucesión de experiencias sexuales o son rutinariamente violadas. Ni Guido Crépax ni Milo Manara, desde ya, tienen la culpa de haber producido, en España y Argentina, tanto machismo y pornografía *softcore*, pero es indudable que muchas revistas –para no hablar de ciertas tiras cómicas en diarios– han optado por ese lucrativo negocio.

Lo que caracteriza a la historieta para adultos, aparte de su dudoso gusto, es un dibujo realista cuyos orígenes se remontan a las "chicas Vargas" de *Playboy* y un guión que se subordina al imperativo de mostrar la mayor superficie de carne posible por cuadro. No parece muy difícil, en consecuencia, producir algo alternativo, pero las revistas menos comerciales suelen limitarse a explotar, mezclando elementos de Crumb, la novela negra y la estética cyberpunk, los costados revulsivos de aquella violencia –sexual y política– que las "para adultos" domestican y normalizan. En un país que produjo *El Eternauta* y las reflexiones de Masotta sobre el género, y donde aún hoy abundan los buenos dibujantes y guionistas, este panorama resulta bastante patético.

Puede que con la publicación del primer volumen de *Maus*, de Art Spiegelman, Emecé haya contribuido a romper el círculo vicioso en que está presa la mayor parte de los historietistas argentinos. De hecho, si cundiera el ejemplo de Spiegelman la sugerente frase "historieta par adultos" recobraría su significad primario y descriptivo. Lo que *Mau* cuenta, transformando a los judíos e ratones y a los alemanes en gatos, e el Holocausto, el evento más horri ble y de mayor relevancia política de siglo XX. Que la historia, con o si mayúsculas, irrumpa en la historiet dista de ser algo nuevo. El géner siempre ha sido, como la novela, u vehículo educativo –vale decir ideológico– además de una forma artística. (Cualquier persona de entre treinta y cuarenta y cinco años sabe que aprendió sobre las batallas de la Primera Guerra leyendo *D'Artagnan* y no sólo en las aulas, o que su distorsionada imagen de la Edad Media le debe tanto a Hal Foster como al profesor Ibáñez.) Lo absolutamente novedoso de *Maus* reside en que Spiegelman se ha involucrado de lleno en el relato, en que ha construido ese relato a partir de su propia biografía. O mejor dicho: el componente autobiográfico de *Maus* no es sólo el disparador de una narrativa de aventuras, como a veces ocurre en Hugo Pratt, sino que forma parte de lo que se cuenta.

El dibujante judío Art Spiegelman (Estocolmo, 1948), fue uno de los fundadores de la revista *Raw* y ha traba-



Fernando Dvoskin

Personajes del rock

PLOMOS DE VERDAD

Están lejos, pero muy lejos, de la fama, y cerca, pero más cerca que nadie, de los famosos, de los que muchas veces son consejeros, amigos, guardaespaldas, cuidas, enfermeros, confidentes. Empezaron siendo destinatarios de un mote despectivo y terminaron siendo imprescindibles para que el rock en vivo exista. Los argentinos, incluso, son de exportación. Entiéndase: Woodstock podría transcurrir este fin de semana sin Dylan, pero no sin plomos. Como no se ha instituido aún un Día del Plomo, Página/12 decidió que fuese hoy, e invitó para el festejo a tres representantes que el medio venera.

(Por Ramón Tarruela) El armado y montaje de los shows, ya sea de un solista o de una banda, requiere de una infraestructura humana que, a los ojos del público, históricamente ha sido poco menos que fantasma. Aún así, son los músicos los primeros en resaltar la importancia del trabajo desplegado por efectivas cuadrillas de hombres robustos y bien plantados, capacitados en su mayoría para cargar sobre sus espaldas no sólo con grandes bultos. Se los identifica con sobrenombres que hoy por hoy forman parte de la historia viva del rock nacional, y sin duda atesoran el anecdotario más jugoso.



Pero ahora, en plena década del 90, la tecnología y hasta el status han determinado que la singular definición de "plomos" se modifique notoriamente. Hoy, algunos son denominados *stage manager*, *roadies* o, simplemente, asistentes de escenario. Con el tiempo, y las especializaciones, muchos son llamados operadores. Claro que esto no sólo implica una modificación gramática: en la medida que el rock nacional ha ganado en experiencia, también las tareas de estos hombres se han multiplicado.

La diferencia es básica. Según cuentan los implicados, en los comienzos del género bastaba con dos plomos asistiendo a una banda para que un show se montara correctamente. Ahora, el carácter y la complejidad estructural de algunas producciones impone que para cada trabajo se requiera no menos de media docena de personas para repartir equitativamente tareas siempre sacrificadas como cargar los equipos, afinar los instrumentos, plantar las luces, montar el equipamiento de sonido y armar el escenario.

En la primera línea del ramo, varios nombres se reparten el grueso de las anécdotas. Uno de ellos es Carlos Rubén Rodríguez (a) Quebracho quien ahora, con 39 años y 25 en la profesión, trabaja en la banda de Diego Torres, aunque es famoso por su histórica asociación con Charly García, que en virtud del pasado debería llamarlo, seguramente, para lo que vendrá en su carrera (ver aviso en esta misma página). El es quien relata que "empecé a trabajar a los 14 años con grupos de barrio, lo que me motivó a dejar el colegio industrial. A pesar de que yo venía de Olivos, de a poco fui conociendo gente del ambiente rockero de esa época, que por aquel entonces era muy reducido, y rápidamente empecé a trabajar con ellos". Pero vivir de eso no le fue tan fácil. Recién a los 23 pudo mantenerse con el sudor de su frente, en virtud del buen trabajo que le deparaba colaborar con Seru Giran, grupo que apenas si tenía un disco en la calle. Antes, alternó su tarea como asistente con otras menos interesantes, como las de una tapicería, una farmacia, talleres de chapa y pintura y hasta fábricas metalúrgicas. "Cuando me fueron a buscar para trabajar con Seru, allá por el '78 –recuerda hoy–, yo era empleado en una fábrica de lavarropas y calefones. Hicimos una gira por Santa Fe y Rosario y cuando vi que de ese modo, en un solo fin de semana, había ganado lo mismo que sumaba durante todo un mes en la fábrica, mandé el telegrama de renuncia a pesar de que no sabía si iba a seguir trabajando con Charly". La decisión fue acertada, y



se tradujo en quince temporadas junto a García.

Otro de los que ostenta una vasta experiencia en este rubro es Juan Carlos Blardone, quien enumera a Quebracho, Vikingo, un verdadero mito de los últimos 25 años de música argentina, Enrique Cochi, Totó y Furia como algunos de sus tantos compinches. Lo suyo se remite a 1967, cuando con sólo 13 años comenzó a cargar equipos para una banda de Martínez denominada Cabezas ácidas. "A partir de 1969 –expresa– pasé por Los Gatos, Almendra y Manal". Eso, en aquella época, era normal: asistir a lo que hoy es algo así como la sagrada trinidad del rock argentino, en ese entonces tenía que ver con una cuestión de necesidades. Se le daba una mano a quien lo pidiera, y, además, no existían tantos grupos. Ahora eso es casi imposible, y cada uno tiene su quinta. Blardone, en la actualidad, sólo desempeña la tarea de *stage manager* –especie de coordinador general de todas las tareas de escenario– para Pappo. Tal vez por eso, el primero que cita es Peter de Anthony, hoy manager del Carpo pero coequiper deBlardone en bandas como Pescado Rabioso, Color Humano, Aquelarre y Pappo's Blues. Viajando se conoce gente, dice Blardone en coincidencia con todos los consultados. Y enfatiza su profundo orgullo por haber conocido, en la gira que Pappo concretó el año pasado por Estados Unidos, a personalidades como John Lee Hooker, B. B. King o Billy Preston. Su relación con Pappo tiene un antecedente curioso: ellos compartieron las mismas tareas como plomos de Almendra y Manal. "La diferencia –puntualiza Blardone– es que él tuvo desde chico la meta de ser músico".

No se trata del único caso. Muchos plomos, a lo largo de la historia del rock nacional, se convirtieron en músicos. David Lebon fue asistente de Los Gatos. Machi –eterno bajista que tocó con Pappo, Spinetta y tantos otros– asistió a Katunga, uno de los grupos más populares de la cumbia. En ese marco, el caso más concreto es el de Aníbal Forcada, hoy charanguista, bajista y guitarrista del grupo que acompaña a León Gieco. "Mi sueño fue siempre tocar con Gieco. Por eso empecé como plomo, a comienzos de los 80. Cuando se disolvió Oveja Negra, recién en 1983 entré a su banda, ya como músico", remata. Antes, a principios de los 70, había formado un dúo acústico con Claudia Puyó, para trabajar luego con Pastoral ("Empecé con ellos la misma noche en que Sui Generis se despidió en el Luna") y con Nito Mestre y sus Desconocidos de Siempre. A los 36 años, y además de tocar con Gieco, empuja su propia banda. "Mi experiencia como plomo hace que no me pierda detalle de lo que pasa sobre el escenario -dice–. Muchas veces me doy cuenta de cosas que ni los músicos notan". Forcada, además, es el responsable del himno a estos trabajadores. "El blues de los plomos –cuenta– primero fue grabado por León, y a mí, particularmente, me dio la posibilidad de comenzar mi carrera como solista. Cada vez que íbamos con León a Perú o México, nos pedían esa canción".

La función de los plomos es tan imprescindible dentro de la estructura artística, que muchos músicos establecen un vínculo afectivo que propicia una larga relación laboral. El caso de Spinetta y La Vieja Aníbal Barrios (véase recuadro) es sintomático. La pareja conformada por Quebracho y Charly ha hecho historia dentro del mundillo vernáculo, y el asistente tiene una generosa evaluación. "Con Charly tenemos una buena relación por mi trabajo. Si yo no fuera competente, estoy seguro de que me diría 'seamos buenos amigos pero no trabajes más conmigo'. El es un muy buen profesional, no se andaría con vueltas", asegura. Para Forcada, "el plomo es la espalda del músico, porque debe saber lo que necesita y aparecer en el momento justo, ya sea para cambiar una cuerda, alcanzarle un instrumento o todo lo que se puede dar sobre un escenario".

Entre las tareas, claro, está la de satisfacer pequeños caprichos. "Con Pappo –confiesa Blardone– es todo un desafío, porque usa diez guitarras eléctricas y una acústica pero no respeta la lista de temas, y entonces es difícil saber qué viola va a usar. Hasta se han dado casos en que tocó todo un recital con la misma guitarra". También deben estar listos para auxiliar al grupo en cuestión de segundos, y Forcada señala un ejemplo de cómo deben funcionar las cosas: "En una ocasión se me cortó una cuerda del bajo, pero como el plomo actuó enseguida, pudo cambiar la cuerda antes de que terminara el tema mientras yo seguía tocando. Ese es el grado de rapidez necesario".

Muchos de los personajes que aún atesoran anécdotas imborrables ("Tuve experiencias que van de tocar para veinte hacheros en la Mesopotamia hasta compartir un escenario con B. B. King", según Blardone) despliegan hoy otras actividades, aunque siempre dentro del mismo universo. Dos ex plomos de Miguel Mateos trabajan en Estados Unidos, y uno de ellos forma parte de una gran empresa que se encarga de producir espectáculos de rock, como el de Pink Floyd. El otro, denominado Tubito, es sonidista en Los Angeles. El Vikingo, a su vez, es el stage manager de Obras Sanitarias. Todos, eso sí, conocen a todos, viejos y nuevos. En este rubro no hay secretos, aunque sí, quizá, algo de frustración. Lo dice Blardone, pero no es el único quelo piensa: "Todos los plomos somos, en el fondo, un poquito músicos frustrados. Pero como cada uno comienza a pertenecer a una banda y sentir lo mismo, eso te hace respetar tu lugar y darle la importancia que tiene". Aunque el público les reserve un lugar oscuro.



UNA CANCION

EL BLUES DE LOS PLOMOS
(Aníbal Forcada)

Son las diez y otra vez todo empieza
El show de hoy tampoco debe esperar
Sube la banda y marcando cuatro
Este blues se volvió a escuchar

Yo soy el que arma una banda de rock
Yo soy el que espera verte en cada show
Siempre es lo mismo con esta suerte
Nunca volveré a verte otra vez

Un nuevo escenario hoy espera
Mientras algunos nos miran armar
Y aunque piense que voy a encontrarte
Muy dentro mío sé que allí no estarás

Yo soy el que arma una banda de rock
Yo soy el que espera verte en cada show
Siempre es lo mismo con esta suerte
Nunca volveré a verte otra vez

(Este tema, que hizo famoso León Gieco en los 80 fue compuesto por Aníbal Forcada, uno de los tres plomos de esta nota, cuando integraba el trío musical Oveja Negra, junto a otros dos compañeros de plomeadas Osky Amante y Willy Campins).



"La Vieja" de Spinetta

UNA INSTITUCION

(Por Eduardo Fabregat) "Es como algo que comés y te empieza a gustar. De repente, es tu comida favorita". Aníbal Barrios, por todos conocido en el universo musical como "La Vieja", encuentra así una alegoría simple para la pasión despertada hace muchos años. Desde sus inicios como asistente de una banda llamada Sátrapa, y luego con Banana, La Vieja siempre manejó dos consignas que considera fundamentales. "Te tiene que gustar el laburo, y tener una constante intención de aprender, dice. Por otra parte, esto siempre es en serio. La mayoría de la gente tiene una imagen medio de joda, por los viajes y todo eso, pero cuando te das cuenta de que muchas veces se te alteran los horarios de comida, o tenés que salir de raje sin dormir, aprendés que tenés que tomarte el laburo con mucha seriedad".

Es una auténtica institución en este ramo de la música, y su nombre se asocia al de Spinetta de manera casi indivisible. El Flaco ha demostrado siempre su agradecimiento al trabajo de Barrios, incluyéndolo en la ficha técnica de varios discos (o su foto, como en el caso de *Don Lucero*) y mencionándolo a la hora de los agradecimientos de cada show. El aludido cuenta que su relación comenzó a mediados de los setenta, y el primer trabajo fuerte fue la gira nacional que oficializó el regreso de Almendra, a comienzos de los ochenta. La Vieja participó en los conciertos de Obras, las presentaciones de *El valle interior* y la posterior etapa de Spinetta Jade, luego de lo cual se produjo una impasse. "Ahí empecé a trabajar en la empresa de sonido del Toro Martínez y Héctor Starc, gente que junto al Tapa Escriña y Juan Segura me enseñó mucho", relata.

Así nació su pasión por avanzar en los conocimientos, "no quedarse únicamente en cargar equipos", y se interiorizó sobre los secretos de los amplificadores, consolas de sonido y sistemas de monitoreo (equipamiento de escenario con el cual los músicos escuchan su performance). Luego de su desempeño en esa empresa, La Vieja volvió a asistir al Flaco. Y hoy manifiesta su satisfacción por la constante labor en el Estudio Cintacalma montado por Luis, que le otorga las ventajas de una experimentación diaria "y situaciones como que venga Charly a mezclar un par de temas con Mario Breuer", explica, y remata: "Si te gustan, esas cosas matan. Además, yo ya no soy un pendejo, y siempre pensé que después de las giras y todo eso me gustaría meterme en el laburo de estudio".

Finalmente, Barrios dice desconocer el por qué de cierto prurito que hace que los plomos vean con malos ojos el ser llamados de esa manera, y prefieran otros términos. "No sé, a mí nunca me molestó, y tampoco me molesta ahora", dice. "No sé de dónde nació la palabra, pero jamás me pareció ofensiva".

FICCION

Volver al paraíso

EL JARDIN SECRETO, por Frances Hodgson Burnett. Ediciones B., 1994, 269 páginas.

Es una lástima pero ya no se escriben libros como *El jardín secreto*. Ya no se escriben novelas que comiencen con un "El día que Mary Lennox llegó a la mansión de Missellthwaite para vivir con su tío, todos pensaron que era la niña más repelente que jamás hubieran visto".

La novela de Frances Hodgson Burnett –responsable también de *Little Lord Fauntleroy*, otro perdurable clásico del género– se ubica, en perspectiva, dentro de lo que alguna vez se conoció y triunfó como *literatura infantil*, ese lugar donde era la mirada de los niños la encargada de narrar mientras la pupila de los mayores sólo aportaba nubes e intrigas. Libros mágicos que prenunciaban la idea de realidad virtual al conseguir la verosimilitud de otros mundos a la vez que funcionaban como ritos de paso hacia páginas más arduas pero no por eso más logradas.

Leer hoy *El jardín secreto* –novela publicada en 1911 a la que ninguna de sus adaptaciones cinematográficas le hizo justicia, no por torpeza sino por la imposibilidad de plasmar físicamente el paraíso que se imagina– equivale al privilegio de acompañar a la pobre y huérfana Mary en su descubrimiento de colores más brillantes apenas escondidos tras una reja. Párrafos como "El jardín secreto no hacía más que florecer y florecer y cada mañana le revelaba nuevas maravillas . Ya había huevecillos en el nido del petirrojo, y la hembra los incubaba, calentándolos delicadamente con su diminuto pecho de plumas y sus alas", retrotraen al lector a a bibliotecas más pequeñas y sentidas donde la letra podía más que cualquier efecto especial y donde unos pocos libros funcionaban como perfectos ingenios de la realidad virtual.

La idea del "otro lado" –que tan bien plasmara H.G. Welles en "La puerta en el muro", uno de sus mejores cuentos– funciona aquí como resorte de escapatoria a los riesgos de una atmósfera funesta y gótica que por momentos puede seguirse como una suerte de *Rebecca* juvenil o como una vuelta menos "densa" pero igualmente efectiva por el universo de las hermanas Brontë.

Abundan por lo tanto –antes de acceder a la redención del jardín– los lugares comunes de misteriosos llantos en los pasillos, amas de llaves intrigantes, secretos de familia, terratenientes despóticos, enfermedades del cuerpo y del alma y el viento dejando su impronta en los páramos de la campiña inglesa. Recursos que –por conocidos– lejos de irritar brindan al lector el bálsamo y las instrucciones



para volver a un lugar que ya se pensaba inexistente o por lo menos abandonado para siempre.

Así, la restauración de un jardín abandonado crece como perfecta metáfora de los cambios que puede llegar a experimentar la personalidad de los hombres y la pequeña Mary –al principio presumida hasta la exquisitez y luego generosa hasta la perfección– se convierte en la protagonista ideal de una historia cuyos alcances e influencias –por arquetípicos– pueden llegar a detectarse sin esfuerzo alguno en productos como el film de Tim Burton *El joven manos de tijera* donde bajo estéticas aparentemente novedosas late en realidad el núcleo de lo primigenio. Ocurre que la expulsión del jardín y la necesidad de volver a él para pedir disculpas y ser perdonados es un tema viejo como el mundo, distante como la infancia pero en modo alguno imposible de recuperar.

La lectura de *El jardín secreto* –ya desde su aspecto físico, su diseño, su peso específico y la longitud de sus capítulos con nombres como "¡No lo haré!" o "¡Es Madre!"– recuerda a esos libros extraviados en las mudanzasde los años y recupera para el lector el placer de introducir la llave en la cerradura de los años y la felicidad de sentirla girar en su mano sin esfuerzo alguno.

RODRIGO FRESAN

isitado

jado para *Playboy, Village Voice* y el *New York Times*. En *Maus*, el ratón dibujante Art, que tiene una complicada relación con su padre, Vladek, sobreviviente del Holocausto, encara el proyecto de hacer una historieta con lo que éste le relata acerca de las atrocidades cometidas por los gatos. Art quiere comprender el Holocausto, pero también busca una explicación para el suicidio de su madre, para sus dificultades con las mujeres y el trabajo, para el egoísmo y la avaricia de su padre. Relato de un relato, pues, *Maus* va y viene de un presente en Nueva York a un pasado en Alemania, reconstruye la dolorosa historia de una familia –la de Spiegelman– en toda su particularidad pero también en todo lo que tiene de típica: cualquier familia judía puede haber pasado por sufrimientos semejantes.

El trazo de Spiegelman, que al principio parece sucio y desprolijo, se vuelve cada vez más apropiado a medida que uno avanza en el relato, y al final resulta harto comprensible que los dibujos de *Maus* hayan sido expuestos con gran éxito en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Hay una perfecta correspondencia, además, entre la densidad del guión y los manchones blancos y negros que configuran el sórdido mundo visible de la historieta, lo que a su vez explica y justifica el Premio Pulitzer que recibió.

Maus divide las aguas. Después de leerla, la historieta en tanto género cobra otra dimensión, y desde *Terry y los piratas* hasta *Las puertitas del Sr. López* y su progenie menos interesante deben ser revaluadas. Pero no hay que asustarse por la aparición de este nuevo parámetro, sino todo lo contrario: la historieta, incluso en Argentina, continúa.

EDUARDO GLEESON

POESIA

Una lectura de la oscuridad

PERSUASION DE UN CRIMEN, por Yenia Fischer. Ediciones Ultimo Reino, 1994, 72 páginas.

Ezra Pound decía en un artículo aparecido en el *English Journal* durante 1934 que los escritores eran los instrumentos indicados para medir la presión y los impulsos de la vida intelectual de su propia nación. Afirmaba que si los resultados que obtenían eran falsificados, el daño que podían causar era irreparable. En gran parte de la poesía argentina, sobre todo la escrita por mujeres, las herramientas estuvieron orientadas, en los últimos seis años, a medir la capacidad de parafrasear a un poeta, Alejandra Pizarnik, desestimando los cambios que se operaban en la sociedad.

Al igual que al coloquialismo impulsado por Gelman le siguió una enorme cantidad de poetas seudo sociales preocupados más porque no se descubriera el plagio que por desarrollar sus capacidades literarias, al romanticismo de Pizarnik le continuaron miles de páginas herméticas y oscuras que trataban de dar, en nombre del neorromanticismo, una imagen cabal de la conciencia poética. Ni unos ni otros lo lograban. Una de las salidas posibles estaba en desembarazarse de los tópicos y lograr un posicionamiento sólido y novedoso mediante el cual continuar el camino de la poesía argentina.

Eso es lo que logra Yenia Fischer con su *Persuasión de un crimen*, colección de poemas con los que debuta como escritora. Dividido en tres secciones ("Viudas", "Caballos vencidos" y "Animal judío") cuyos poemas están lacónicamente numerados, este libro de Fischer se sitúa en la elaboración de sus trabajos como en una suerte de doble proposición que desencadena una sola certeza. Desde la palabra "persuasión" del título (y a lo largo de los veintiocho poemas hasta el "deseábamos" final) se invoca el objetivo de la autora para guiar una lectura dentro de una oscuridad que se va iluminando frase tras frase con la solvencia de los que saben manejarse sin redes ni figuras tutelares y protectoras. O como prefiere expresarlo Fischer: "... y cuando el loco de la planta baja / abra todas las canillas / no pienses en los caballos vencidos / que se cortan el cuello con los dientes / para poder respirar".

MIGUEL RUSSO

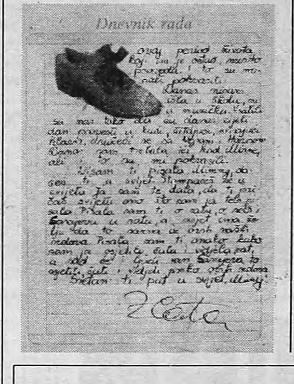
DIARIO

La guerra cotidiana

DIARIO DE ZLATA, por Zlata Filipovic, Aguilar, 1994, 218 páginas.

"No es culpa mía haber estado donde no hubiera tenido que estar!" escribió el 5 de enero de 1992 Zlata Filipovic en su diario íntimo, al que llamó Mimmy, cuando en el cine alguien empezó a escupir y a tirar bolitas de papel en la platea. Esa frase y todo lo que contaba en las páginas iniciales iba a sufrir súbitamente una violenta transformación que la resignificaría tanto como a los hechos que iba anotando día a día, tales como empezar las clases, visitar a sus parientes y amigos, tocar el piano o ir de vacaciones con la familia.

La GUERRA, tal como ella la destaca en mayúsculas, irrumpe de pronto en Sarajevo y sus escritos se convierten en una crónica de bombardeos, hambre, ausencias y muerte. Sin embargo, no se trata de la presentación de escenas crueles ni de la mostración de imágenes sangrientas. El Diario, tal como había comenzado, se sigue escribiendo desde el lugar de la intimidad y lo cotidiano; la guerra queda entonces registrada en el impacto que produce en ese espacio. Claro que la preservación del mismo ha dejado de ser una rutina, un hecho casi natural, para con-





vertirse en una especie de dura conquista que supone parcelar de otro modo los ambientes y desplegar todo tipo de estrategias para conseguir las cosas más indispensables como agua y alimentos o aprovechar unas horas de corriente eléctrica y suministro de gas mientras se eluden los disparos.

Más que la escenificación de los desastres, el Diario exhibe el esfuerzo por enfrentar una guerra no buscada e incomprensible para una comunidad en la que musulmanes, serbios y croatas vivían mezclados sin conflicto: un modo de resistencia que se lleva a cabo a través de la empecinada continuación de los hábitos sociales y familiares como los estudios, el trabajo, la celebración de cumpleaños o bodas y el cuidado especial de los mayores por los chicos.

Comparado con el de Anna Frank, es fácil señalar las diferencias de situaciones vividas y del destino de las autoras. Pero hay también una semejanza fundamental. Aunque Anna Frank hoy tendría edad suficiente como para ser la abuela de Zlata, y ésta se haya convertido en una adolescente exiliada en Francia, las dos quedan fijadas en un tiempo común y sustraído. De los dos diarios se desprende un retrato de infancia destrozada por el fascismo.

SUSANA CELLA

FAULKNER, ENTRE FITZGERALD Y HEMINGWAY

PERO SIGUE SIENDO

Destino publica el monumental trabajo de Joseph Blotner sobre el escritor de este siglo con más discípulos: "Faulkner. Una biografía". A una breve noticia del volumen, se suma el testimonio de Richard Ford, uno de los máximos nombres de la joven literatura norteamericana, sobre la santísima trinidad de Fitzgerald, Hemingway y, claro, el rey de reyes: W. F.

RICHARD FORD

Algunos chicos, ay, no se sienten tan atraídos por la lectura seria y Dios sabe que mucho menos por la escritura seria, como un perro por un buen bife de lomo. Aunque algunos, sin embargo, muy especiales, a veces sí. Hasta que entré a la Universidad de Michigan –adonde había llegado desde Mississippi en 1962, para aprender a ser hotelero–, mis propias lecturas habían sido, en su mayoría, alguna publicación de ojito en el drugstore o la caja de los cereales. Y lo que había estado haciendo antes, cuando no leía a Congreve, Kipling ni Faulkner, Hemingway ni Fitzgerald, era dar vueltas a lo loco por Mississippi en un horrible Ford Fairlane 57 que me habían regalado mis abuelos, limpiar desaprensivamente tazas de ruedas y de tanto en tanto autos enteros, ir a cazar pajaritos en campos ajenos con mis compinches, decirles cosas a las chicas del secundario, colarme en los autocines, pelearme y, por lo general, entretenerme como suelen hacerlo los chicos sin padre.


Un joven Francis Scott Fitzgerald.

Recuerdo perfectamente la primera vez que leí algo de F. Scott Fitzgerald. Leí el cuento "Absolución" en mi primera clase de literatura en la facultad. Era el año 1962. Y lo recuerdo perfectamente porque era el relato con que comenzaba el programa de estudios y porque no entendí nada de lo que pasaba en él. No sabía qué era absolución. Quiero decir: no sabía qué significaba la palabra, ni cuál era la cuestión en el cuento. Un impedimento considerable.

Tampoco iba a desasnarme. Por entonces no me dedicaba mucho a buscar cosas. Pero quizás había oído hablar de F. Scott Fitzgerald antes. Aunque no sé por qué. El no era de Mississippi. Pero podría argumentarse que los norteamericanos de cierta edad, en ese momento particular, habían nacido conociendo a F. Scott Fitzgerald. Y a Ernest Hemingway y a William Faulkner también. Es posible que estuvieran en el aire norteamericano. Y una vez que se respiraba ese aire, se aprendía algo.

También es cierto que sabía algo *sobre* F. Scott Fitzgerald –y Hemingway y Faulkner– antes de tener en mis manos sus libros. Por ejemplo, si yo me había abalanzado sobre la biblioteca particular de alguna viuda de Mississippi, abierta para el muchacho sin libros que suplicaba una lectura para aprender (al estilo de las biografías francesas, no precisamente la mía) era porque entonces, 1961-62, los tres ya habían sido divinizados, ya habían llegado al plano de importancia donde los norteamericanos importantes parecen terminar siempre: la celebridad, tan lejana de los raros éxitos que los hicieron conocidos por primera vez.

Sé que, por lo menos en 1961, sabía quién era William Faulkner. El *era* de Mississippi. Aunque no había leído ni una línea de su literatura. Cuando llegué al estado de Michigan, sin embargo, de inmediato se convirtió en parte del territorio que yo marcaba como mío. El y Ross Barnett y una especie de liberalismo complejo y despreciable que yo fingía para evitar que los muchachos negros me pasaran por encima, como regla.

Yo había posado una mirada en William Faulkner. En la Alumni House de Ole Miss, hacia 1961. O por lo menos recuerdo pensar que lo había hecho. En cualquier caso, sin dudas le dije a la gente en Michigan que lo había hecho, enfatizando qué era lo que me pertenecía. Pero sé que nunca había leído algo suyo; ni siquiera había leído algo de Eudora Welty, quien vivía a unas pocas cuadras de mi casa y a quien solía ver comprando su almuerzo en el almacén donde mi familia también iba, y nunca me molesté en preguntar sobre ella, aunque su sobrina, Elizabeth, estaba en mi clase. Sí recuerdo, en algún momento de ese período, haber advertido que un amigo mío, Frank Newell, tenía un ejemplar de *Las palmeras salvajes*. Estaba en un estante de libros en su casa, era una vieja edición de Random House. Yo consideraba a la familia de Frank Newell gente culta, por los libros. Y pensaba que *Las palmeras salvajes* era probablemente una novela sobre la Florida. Un año más tarde iba a leer mi primer Faulkner, en la misma clase de literatura, en la facultad: "Una rosa para Emily". Y me gustó muchísimo. Pero me sorprendió descubrir que Faulkner escribía cuentos de miedo. Esperaba algo distinto de un hombre que había ganado el Premio Nobel.

En cuanto a Hemingway, recuerdo mejor: sabía quién era desde por lo menos 1960, cuando yo tenía dieciséis años, porque le gustaba a mi madre. *El* le gustaba. Yo, por supuesto, no había leído una palabra de él y no puedo estar totalmente seguro de que mi madre lo hubiera hecho, aunque era lectora. Lo que le gustaba de Hemingway era, creo, su aspecto. Sus fotos habían salido en *Life* y *Look* durante los años cincuenta: un tipo duro pero sensible. Un literato que hablaba claro y vestía ropa de pescador. El look correcto. También le gustaba algo que él había dicho sobre la muerte, sobre que morir no era tan malo, mientras que vivir con la muerte hasta volverse indigno era veneno, y cómo iba a suicidarse cuando eso le pasara, cosa que creo que es lo que hizo. Eso también le gustaba a mi madre.

UN REINO VACANTE. Estos son, entonces, los primeros nombres que habría que anotar en mi pizarrón tan notablemente limpio. Llegué a 1962, el año en que leí por primera vez a William Faulkner, F. Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway asombrosamente ignorante para tener dieciocho años; tan iletrado, en realidad, como un enano de jardín y sin mayor idea sobre lo que podía ser la literatura, el impacto que podía tener en mi vida. Ni pensaba en ser escritor.

Para estos reyes, entonces, había un reino vacante.

Y los leí, malamente. Al menos al comienzo.

Fue en los terribles días de la teoría literaria del New Criticism cuando leí *Fiesta*, *Absalón, Absalón* y *El gran Gatsby*. Teníamos instrucciones para detectar el valor más intrínseco de la

Un personaje llamado William Faulkner

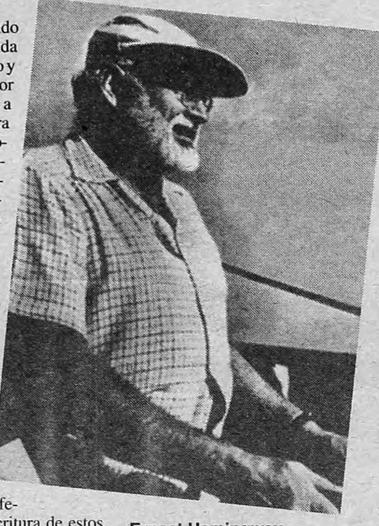
"Faulkner, William (Cuthbert). 1897-1962. Novelista norteamericano. Faulkner nació en Albany, Mississippi, en el seno de una familia que había jugado un rol notorio en la historia del sur norteamericano. Su abuelo fue coronel del Ejército de la Confederación y al regresar al hogar llevó adelante una carrera de abogado, político, constructor de ferrocarril y benefactor cívico. El estricto código de honor de la familia, su sentido de status social, blanco y racista, y sus hazañas a menudo violentas darían luego material a la ficción de Faulkner", comienza el artículo biográfico que le dedica *The Cambridge Guide to Literature in English*. ¿Qué podía opinar la familia del autor de *Las palmeras salvajes* y *Luz de agosto*? El tío John, aludiendo al nulo interés que el sobrino puso en los negocios familiares durante su breve paso por el First National Bank of Oxford, Mississippi, contestó por todos: "Simplemente no hacía nada; nunca fue más que un escritor".

La anécdota aparece, entre tantas, en el monumental libro de Joseph Blotner, *William Faulkner. Una biografía*, que Destino acaba de distribuir y sobre el que José María Guelbenzu escribió en *El País*, de Madrid: "Esta obra pretende ser y es la biografía canónica de William Faulkner. Es, además, una obra maestra del género. ¿De qué medios se ha valido su autor para conseguirlo? Sobre todo, de su posición ante el personaje. Blotner renuncia a la veneración o a la entomología en favor de considerar su trabajo como la creación de un personaje faulkneriano llamado William Faulkner: ése es su secreto. En la minuciosidad de su trabajo no prevalece lo abrumador sino la ambientación. A la vez, interpone entre él y Faulkner algo parecido a la mirada del narrador, no la reverencia hacia el maestro".

La infelicidad, el alcohol y el dinero son tres claves de la construcción de ese personaje con que Blotner puede ir hilando de un modo excepcional la increíble dependencia que la obra tiene de la vida de W. F., hombre emotivo hasta la hipersensibilidad, cargado con una familia ampliada que mantener, cada tanto en cura de desintoxicación, obsesionado con la corrección permanente de sus textos y los rechazos permanentes, atascado durante veinte años en Hollywood, para él símbolo de pesadilla, adaptando novelas –*Tener y no tener*, de Ernest Hemingway; *El sueño eterno*, de Raymond Chandler, entre ellas– que encontraba inferiores a las propias. El mérito de Blotner está también en haber reunido toneladas de información sobre uno de los más grandes escritores del siglo –no sólo por su Premio Nobel de 1950– y haber sabido someterla a las reglas de la narración, de manera tal que en las mil cuatrocientas páginas de estos dos volúmenes queda contada, magníficamente, una vida.

Joseph Blotner
Faulkner
Una biografía

EL REY



Ernest Hemingway

literatura: manteniendo los textos lejos de la vida y la historia, explicando y analizando sus partes por separado. Se conocía a esto como una lectura próxima. Y los profesores nos inculcaron prejuicios formalistas/objetivistas como un sargento hace marchar la tropa. Punto de vista. Estructura dramática. Imagen. Tema. Hemingway y Faulkner estaban aún vivos por entonces y Fitzgerald se las arreglaba de alguna manera para retener su contemporaneidad. Y los estudiantes compartíamos el entusiasmo de estar leyendo material nuevo. Es probable que mis profesores admiraran la escritura de estos hombres. Generacionalmente estaban mucho más bajo su influencia que yo, y es posible que ellos mismos quisieran ser escritores. Pero de todas maneras elegían enseñar literatura para satisfacer un sistema viejo, y en cualquier caso en esas clases aburridas de anatomía aprendí por primera vez lo que exactamente quiere decir la palabra significado.

LA LECCION DE LOS MAESTROS. ¿Cómo puedo medir cuán valioso fue haber leído a Hemingway, Fitzgerald y Faulkner en los sesenta? La influencia en un escritor es un asunto sobre el que es difícil hacer afirmaciones, y no estoy completamente seguro de decir la verdad aun si pudiera. Porque la influencia implica sentirse afectado por el clima de las frases de otro escritor, a veces tanto que uno no puede ni imaginarse escribiendo sino en ese clima. Y nadie que sea mínimamente bueno quiere escribir como otro.

Como escritores cuyos trabajos me enseñaron importantes lecciones sobre la escritura en una edad de formación, los tres obtienen altas calificaciones como mentores, rol que Hemingway se esmeró por cumplir y que Faulkner, si se toma en serio el sarcasmo del discurso con que recibió el Nobel, probablemente consideraba ridículo.

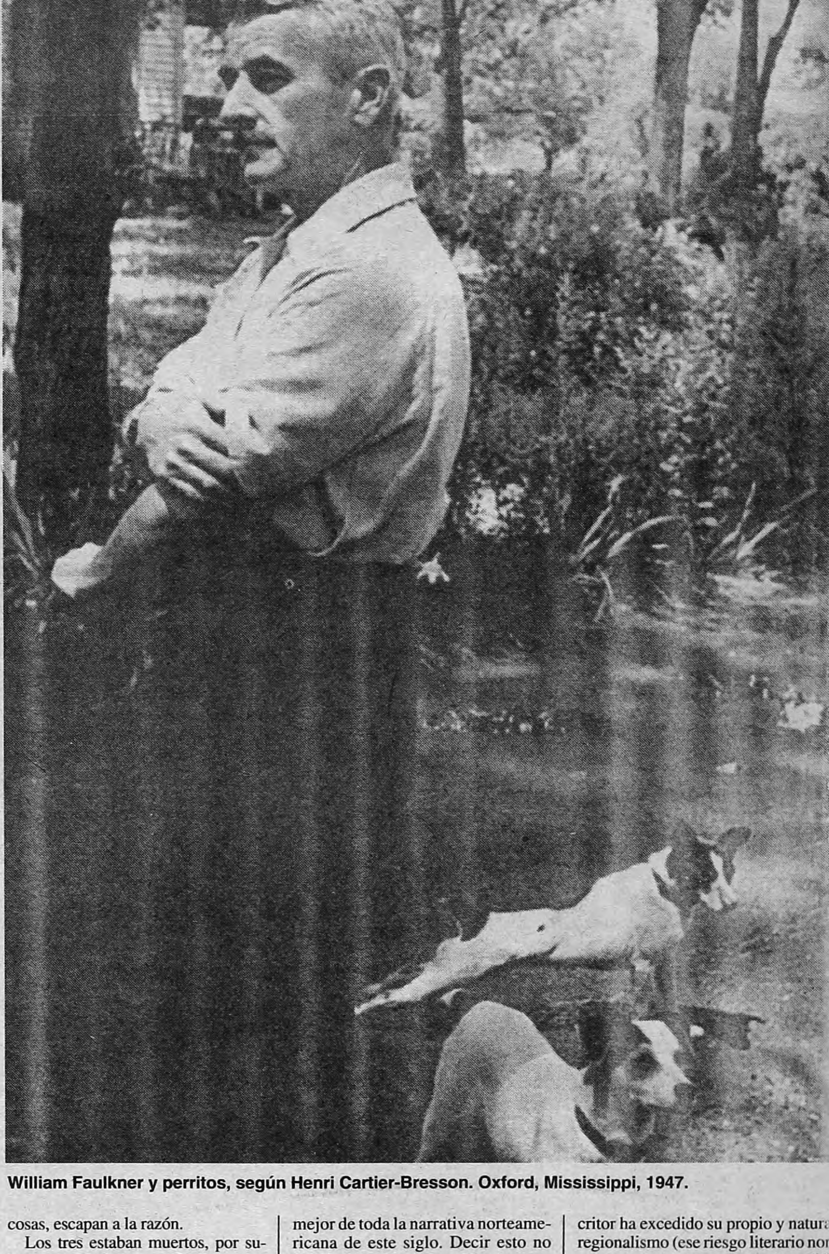
Hacia 1968, cuando comencé un posgrado en California, la gente hablaba aún de Faulkner, Hemingway y Fitzgerald, aunque básicamente como parientes lejanos de nuestro credo artístico recién nacido. Eramos todos pequeños salvajes por entonces, intentando ponernos las ropas de los grandes. Aunque todavía estaba bien citar alguna novela en particular *–Mientras yo agonizo* estaba de moda– o tener algo específico de lo que alguno de ellos había hablado y ser capaz de desenfundarlo rápidamente. *El Crack-Up* era altamente apreciado como vademécum, junto con las entrevistas de *Paris Review* y *París era una fiesta.*

Quien realmente *escribiera* como Faulkner o Hemingway estaba, claro, arruinado desde un comienzo. Pero uno podía utilizar esos libros para denunciar los errores en los libros de otras personas. Nos daba conferencias Richard Brautigan, E. L. Doctorow nos daba clases; imitábamos a Donald Barthelme.

Hablando selectivamente, sé que aprendí de las economías de *El gran Gatsby* cómo arreglármelas con la narración, cómo hacer que la gente entre y salga de las escenas y las puertas y los sitios del país mediante el artilugio de detenerse en algún detalle interesante y luego pasar a lo siguiente.

De Hemingway aprendí qué poca "intrusión" (así solíamos hablar) narrativa era en realidad necesaria para que la acción continuara y también aprendí a valorar el nombre de las cosas y a tratar de saber cómo funcionaban como un modo de dominar la vida y perfeccionar la ilusión.

De Faulkner estoy seguro de haber aprendido que es posible ser divertido en la ficción "seria" sin costo alguno, lección que también se puede tomar de Shakespeare; que algunas veces da mejor resultado arriesgarse con la sintaxis y la dicción y juntar palabras que por lo general no parecen ir juntas y de esta modesta manera reinventar el lenguaje y causar placer. Y finalmente, que en la representación de la vida uno necesita recordar que muchas, muchas cosas, escapan a la razón.



William Faulkner y perritos, según Henri Cartier-Bresson. Oxford, Mississippi, 1947.

Los tres estaban muertos, por supuesto, antes de que yo escribiera una palabra. Ya reyes. Pero de todas formas mi generación y yo pudimos aprender de ellos en qué momento de la vida nuestras palabras pueden comenzar a significar algo para alguien. Todos escribieron libros brillantes en los años veinte. También pudimos aprender que la gran literatura a veces puede ser escrita por amateurs que son o lo suficientemente inteligentes o lo suficientemente desubicados como para necesitar tomarse sus egos demasiado en serio. De esa manera pudimos aprender algo de lo que está compuesto el talento.

EL MEJOR. Faulkner, por supuesto, fue el mejor de los tres, y el mejor de toda la narrativa norteamericana de este siglo. Decir esto no implica desacreditar a Hemingway y a Fitzgerald. Que a uno le guste o no le guste Faulkner es semejante a que a uno le guste o no le guste el patrón climático en un territorio enorme. Parece una tautología. Mientras que Hemingway y Fitzgerald, me parece, llegan a nuestro afecto más como el tiempo, por períodos breves.

Ningún escritor, incluido Henry James, creó tan fresca e indeleblemente personajes fuertes en la memoria literaria norteamericana. Todos esos Snopeses, Temple Drake, Thomas Sutpen, Benjy Compson, Dilsey. Ningún escritor ha excedido su propio y natura regionalismo (ese riesgo literario nor teamericano) o sobrevivió a la codifi cación de su estilo, o confesó aparen temente menos de su vida personal ta grandemente como Faulkner. Y, po supuesto, ningún otro escritor nortea mericano de este siglo fue ta influyente –impresionante es una pa labra mejor– tanto en los efectos co rrectivos de su escritura sobre otros es critores y en formas más generosa también: su obra siempre nos urge, s no a tener más esperanzas cuando me nos a ser más variados, a incluir más a ver más, a decir más cosas que sea ilusionadas y sorpresivas y graciosa y verdaderas

R. Calviño

En marzo de 1986, apareció en Buenos Aires una de las mejores novelas de Juan Martini, cuyo protagonista era, una vez más, Juan Minelli. "El fantasma imperfecto" resucita ahora en Barcelona, con algunos cambios pero con su sortilegio intacto.

"EL FANTASMA IMPERFECTO", NUEVE AÑOS DESPUÉS

EL INFINITO AEROPUERTO DE MINELLI

JORGE LAFFORGUE

La foto elegida por María Cristina Brusca permitía divisar los colores del amanecer desde los amplios ventanales de una galería ambigua, donde cuatro figuras se recortaban en negro, a la vez que un haz de opacada luz verde atravesaba al sesgo la imagen entera (quizá sólo fuese un detalle: el reflejo del día por venir sobre un tabique de cristal; quizás algo más: el misterio que precede a un nuevo día apresado en esa estampa callada e inmóvil).

En cambio, Luis Serrano ha optado por una fulgurante muestra del primer manierismo: el bronce *Perseo sosteniendo la cabeza de Medusa,* que hace cuatro siglos ejecutó aquel talentoso aventurero llamado Benvenuto Cellini. Sobre fondo rojo, una guarda negra separa el torso del héroe griego de la punta de su espada y de la cabeza cortada de la Gorgona (¿es su sangre espuria la que tiñe el fondo?). El impacto visual resulta esta vez más dramático y agresivo que aquel inquietante tiempo detenido.

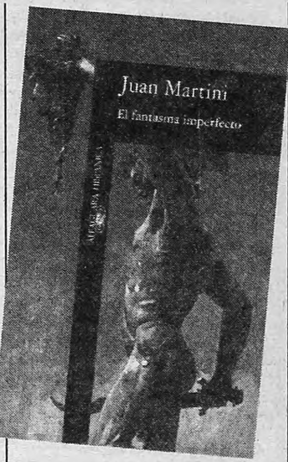
Podemos discutir los efectos decorativos de ambas tapas, no el sugerente pórtico que ellas representan para esta gran novela de nuestra literatura. *El fantasma imperfecto* fue impreso por primera vez en Valentín Alsina en marzo de 1986 para la Editorial Legasa; a mediados del presente año, en algún lugar de Madrid, Santillana la ha reeditado en su colección Alfaguara Hispánica, bajo el número 121.

Aquella imagen de una madrugada vista desde las sombras nos remitía al ámbito en que transcurre la acción (¿los círculos o el encierro?) del relato. Un aeropuerto internacional. Lugar de paso, de pasaje; lugar signado por lo pasajero, por lo efímero; lugar de tránsito, de ningún arraigo, de adioses y regresos. Pero por lo mismo y además, gran kermesse, feria franca, shopping sin fronteras, parque de diversiones que se multiplica en sus espejos deformantes, exhibición y consumo. Predominio de lo fugaz que las redes de la modernidad intentan relegar con altavoces, ordenadores, señalizaciones, rampas y carriles. Predominio de lo deshabitado, pese a los gestos y los simulacros de quienes barren la basura, despachan equipajes, controlan boletos, venden y sirven. Magia de hoy.

Mitos antiguos: el cosmológico de la fuerza vegetativa producida por la lluvia, cuyos rastros se pierden en los tiempos más remotos de la cultura clásica, que es nombrado en *La Ilíada,* fabulizado ya por los grandes trágicos; que pasa a Ovidio y a Horacio y cuya impronta se encuentra en más de un fresco pompeyano y en viejísimos vasos cerámicos. La leyenda de Perseo reaparece luego en el Renacimiento y llega a su cima en la obra maestra de Cellini; expuesta hoy en la Loggia dei Lanzi. Distraídamente, puede uno pensar que haberla elegido como tapa de este libro supone una simple remisión a las dos postales de Perseo que el protagonista intenta enviar a Joyce; entramándola, incluso, con los enigmáticos textos de ambas postales que aluden al perfecto/imperfecto fantasma referido en el título. Sin embargo, cabe reparar en que la segunda de las tres partes en que se divide la novela se denomina "Descripción de Perseo"; también en que el sueño que acosa al protagonista remite o termina siendo una variante de esa leyenda nutricia: "...desde el cielo de la antigüedad habían caído hebras de oro" (pág. 171).

> "El fantasma doméstico se llama Juan Martini, es rosarino, vivió en Barcelona y ahora en Buenos Aires. En los últimos veinte años ha escrito algunas de las mejores ficciones de la literatura argentina."

Porque en este texto, que apela solapada pero constantemente al policial, seguir tales pistas quizá no resulte desencaminado. Esa misma escultura o su fulgor remoto abren otras pistas: por ejemplo, la que remite a la "serie Minelli", saturada de miradas que se posan ensespléndidos lienzos, se demoran en museos o memorias, derivan por paisajes escindidos (aunque las remisiones ¿heterogéneas? a *Casablanca* o a Joyce establecen tales nexos con creces; aunque está Juan Minelli). J.M.: autor/narrador/protagonista en un vaivén que dice (comienzo) y escribe (final).



Porque el "fantasma doméstico" se llama Juan Martini, es rosarino, vivió en Barcelona y hoy reside en Buenos Aires, tiene cincuenta años y una hija, en los últimos veinte ha escrito algunas de las mejores ficciones de la literatura argentina; por ejemplo, *El fantasma imperfecto.* La voz narrativa es una tercera persona que alternativamente se aleja (el indefinido del indicativo predominante) o se acerca ("lo más probable es que se haya preguntado..." pág. 82) o produce ese efecto, o intenta producir ese efecto: juego de luces y sombras que describe un círculo; voz que sostiene la irrupción del "fantasma imperfecto". Juan Minelli, personaje principal de este texto estructurado con rigor extremo (la novela tiene tres partes o capítulos, con sus respectivos títulos y epígrafes, cada uno de los cuales a su vez se subdivide en nueve –tres por tres– apartados o fragmentos narrativos; los tres epígrafes -Marguerite Duras, Peter Hanake, Max Frisch– conforman una secuencia pretextual altamente iluminadora. Este afán de rigor tampoco es ajeno a que de una a otra edición los caprichos imprevisibles se vuelvan "repentinos", una cerveza pase a ser "una lata de Heineken", enloquecerla cambie por "enardecerla", terminó la petaca sea "bebió un para(sic) de tragos", y se realicen otros ajustes similares; también un enroque del cual el texto sale gananancioso: el fragmento sexto de la tercera parte se traslada apenas antes del cierre).

Sintetizando, quizá burdamente: Juan Minelli deambula durante siete horas por un aeropuerto internacional. Desde poco antes de la 0.20 de un lunes 1º de abril (en un texto con remisiones constantes a los horarios, el reloj, las noticias fechadas, ¿por qué se introducen sobre el cierre las cotizaciones en la Bolsa de Nueva York "del viernes 23 de noviembre de 1984" supuestamente desde el mismo periódico del 1º de abril? ¿Indicio mundano que debe leerse en el tiempo eterno convocado por el sueño mitológico?) hasta la partida por Alitalia en "su vuelo número 576 con destino a Buenos Aires", entonces, durante esas horas de la noche en que las apariencias son cuestionadas por el sueño, Juan Minelli recorre como una sombra, casi un fantasma, las salas semivacías y los pasillos interminables, se refresca en el baño, se afeita en la peluquería, hace compras en el free shop, come algo en un bar, bebe; sus gestos y sus pasos reduplican hasta la exasperación los habituales en tales lugares y circunstancias (sin excluir las minihistorias: la relación con Judith Lem, con esa impecable escena de perverso erotismo en la cabina telefónica; el paródico interrogatorio de Bellotti por el asesinato del hombre gordo). Pero estas "distracciones" del tiempo –acotadas o acosadas por los radicales altibajos emocionales del personaje y por la imposibilidad de que la verdad sea revelada a través de la escritura– son señales de una búsqueda insaciable, de las preguntas sin respuesta; ecos de las furias. O quizá de la elusiva felicidad. Dice Blanchot: no puede "haber felicidad para aquel que flota incesantemente" ●